# 浮世絵の曲線

寺田寅彦

浮世絵というものに関する私の知識は今のところはなはだ貧弱なものである。西洋人の書いた、浮世絵に関する若干の書物のさし絵、それも大部分は安っぽい網目版の複製について、多少の観察をしたのと、展覧会や収集家のうちで少数の本物を少し念入りにながめたくらいのものである。それだけの地盤の上に、それだけの材料でなんらかの考察を築き上げようとするのである。ちょうど子供がおもちゃの積み木で伽藍(がらん)の雛形(ひながた)をこしらえようとしているのとよく似た仕事である。それが多少でも伽藍らしい格好になるかならないかもおぼつかないくらいである。しかし古来の名匠は

天然の岩塊や樹梢（じゅしょう）からも建築の様式に関する暗示を受け取ったとすれば、子供の積み木細工もだれかに何かの参考になる場合がないとは限らない。

色彩をぬきにして浮世絵というものを一ぺんばらばらにほごしてしまうと、そこに残るものは黒白のさまざまな切片といろいろの形状をした曲線の集団である。こうしてほごした材料を一つ一つ取り出して元の紙の上にいろいろに排列してみる。するとそこにできたものは未来派の絵のあるものの写真とよく似たものができるだろうと思う。

しかしそのような排列のあらゆる可能な変化のうち

で、何かしらだらしなく見えるのと、どこか格好よく調子よく見えるものとの区別がありはしないか。これはむつかしい問題ではあるが、そういう区別があるとしないとある種の未来派の絵などの存在理由は消滅しそうに思われる。

色彩を取り去ったあとの浮世絵の中に見いだされる美の要素がいかなるものであるかを考えるのは、結局前にあげた問題の答案を求めると同じ事に帰着するのではないかと私には思われる。

黒白の切片の配置、線の並列交錯に現われる節奏や諧調（かいちょう）にどれだけの美的要素を含んでいるかという事

になると、問題がよほど抽象的なものになり、むしろ帰納的な色彩を帯びては来るが、しかしそれだけにいくらか問題の根本へ近づいて行きそうに思われる。

ともかくもこのような考えを頭において浮世絵の写真を見て行くのも一つのおもしろい実験にはなるだろう。そう思って私は試みに手近な書物のさし絵を片はしから点検して行った。その時に心づいた事を後日のための備忘録としてここに書き止めておきたいと思う。ことによるとこんな事はもうとうにだれかが言いふるした陳腐な議論かもしれない。もしそういう文献に通じた読者があったら教えを請いたいと思うのである。

私の調べてみたのは主として人物、特に女性を描いたものである。しかし以下にいうところの命題の大部分は、適当に翻訳する事によって風景画にも応用されるだろうと思っている。

浮世絵の画面における黒色の斑点として最も重要なものは人物の頭の毛髪である。これがほとんど浮世絵人物画の焦点あるいは基調をなすものである。試みにこれらの絵の頭髪を薄色にしてしまったとしたら絵の全部の印象が消滅するように私には思われる。この基調をなす黒斑に対応するためにいろいろの黒いものが

配合されている。たとえば塗下駄（ぬりげた）や、帯や、蛇（じゃ）の目傘（めがさ）や、刀の鞘（さや）や、茶托（ちゃたく）や塗り盆などの漆黒な斑点が、適当な位置に適当な輪郭をもって置かれる事によって画面のつりあいが取れるようになっている。多数の人物を排した構図ではそれら人物の黒い頭を結合する多角形が非常に重要なプロットになっているのである。

　頭髪は観者の注意を強くひきつける事によっておのずから人物の顔を生かす原動力になっている。もしこの漆黒の髪がなかったら浮世絵の顔の線などは無意味な線の断片の集合に堕落してしまって画面全体に対する存在理由の希薄なものになってしまいそうである。

頭髪の輪郭をなしているいろいろの曲線がまた非常に重要な役目をしている。歌麿（うたまろ）以前の名家の絵をよくよく注意して見ると髷（まげ）や鬢（びん）の輪郭の曲線がたいていの場合に眉毛（まゆげ）と目の線に並行しあるいは対応している。櫛（くし）の輪郭もやはり同じ基調のヴェリエーションを示している。同じ線のリズムの余波は、あるいは衣服の襟（えり）に、あるいは器物の外郭線に反映している。たとえば歌麿の美人一代五十三次の「とつか」では、二人の女の髷の頂上の丸んだ線は、二人の襟（えり）と二つの団扇（うちわ）に反響して顕著なリズムを形成している。写楽（しゃらく）の女の変な目や眉も、これが髷の線の余波として見た時に奇怪な

感じは薄らいでただ美しい節奏を感じさせる。
　顔の輪郭の線もまた重要な因子になっていて、これが最も多くの場合に袖の曲線に反響している。めいめいの画家の好む顔の線がそのままに袖のふくらみの線に再現されているのを見いだしてひとりでうなずかれる場合がかなりにある。この現象は古い時代のものほどに著しいような気がする。ただ写楽の人物の顔の輪郭だけは、よほど写実的に進歩した複雑さを示していると同時に、純粋な線の音楽としての美しさを傷つける恐れがあるのを、巧妙に救助しているのは彼の絵に現われる手や指の曲線である。これが顔の線と巧みに

均衡を保ってそのためにかえって複雑な音楽的の美しさを高調している。懐月堂のふくれた顔の線は彼の人物の体軀全体としての線や、衣服のふくらみの曲線となって至るところに分布されて豊かな美しさを見せている。

次に重要なものは襟の線である。多くの場合に数条の並行した、引き延ばされたＳ字形となって現われているこの線は、鬢の下端の線などと目立った対偶をしている。そして頭部の線の集団全体を載せる台のような役目をしていると同時に、全体の支柱となるからだの鉛直線に無理なく流れ込んでいる。それが下方に

行って再び開いて裾(すそ)の線を作っている。

浮世絵の線が最も複雑に乱れている所、また線の曲折の最もはげしい所は着物の裾である。この一事もやはり春信(はるのぶ)以前の名匠の絵で最もよく代表されるように思う。この裾の複雑さによって絵のすわりがよくなり安定な感じを与える事はもちろんである。

裾の線は時に補景として描かれた幕のようなものや、樹枝や岩組みなどの線に反響している事があるが、そういうのはややもすれば画面を繊弱にする効果をもつものである。そういうわけで裾から上だけをかいた歌麿(うたまろ)の女などが、こせつかない上品な美しさを感じさ

せるのではあるまいか。写楽のごとき敏感な線の音楽家が特に半身像を選んだのも偶然でないと思われる。
　写楽以外の古い人の絵では、人間の手はたとえば扇や煙管などと同等な、ほんの些細な付加物として取り扱われているように見える場合が多い。師宣や祐信などの絵に往々故意に手指を隠しているような構図のあるのを私は全く偶然とは思わない。清長などもこの点に対するかなり明白な自覚をもっていたように思われる。このアペンディックスが邪魔にならないようにかなりな苦心を払っているような形跡が見える。少なくもこの点では清長のほうが歌麿よりもはるかにすぐれ

ていると私は信じている。

　これだけのわずかな要点を抽出して考えても歌麿（うたまろ）以前と以後の浮世絵人物画の区別はずいぶん顕著なものである。

　たとえば豊国（とよくに）などでも、もう線の節奏が乱れ不必要な複雑さがさらにそれを破壊している。試みに豊国の酒樽（さかだる）を踏み台にして桜の枝につかまった女と、これによく似た春信（はるのぶ）の傘（かさ）をさして風に吹かれる女とを比較してみればすべてが明瞭（めいりょう）になりはしないか。後者において柳の枝までが顔や着物の線に合わせて音楽を奏し

ているのに、おそらく同じつもりでかいた前者の桜の枝はギクギクした雑音としか思われない。足袋をはいた足のいかつい線も打ちこわしである。しかし豊国などはその以後のものに比べればまだまだいいほうかもしれない。

　北斎の描いたという珍しい美人画がある。その襟がたぶん緋鹿の子か何かであろう、恐ろしくぎざぎざした縮れた線で描かれている。それで写実的な感じはするかもしれないが、線の交響楽として見た時に、肝心の第一ヴァイオリンがギーギーきしっているような感じしか与えない。これに反して、同じ北斎が自分の得

意の領分へはいると同じぎざぎざした線がそこではおのずからな諧調を奏してトレモロの響きをきくような感じを与えている。たとえば富岳三十六景の三島を見ても、なぜ富士の輪郭があのように鋸歯状になっていなければならないかは、これに並行した木の枝や雲の頭や崖を見ればば合点される。そこにはやはり大きな基調の統一がある。

しかしなめらかな毛髪や顔や肉体の輪郭を基調とした線の音楽としてのほとんど唯一の形式は、やはり古い浮世絵の領域を踏み出す事は困難に思われる。後代の浮世絵の失敗の原因はこの領域を無理解に逸出した

事にありはしないだろうか。

もしこの私の最後の考えが正しいとすれば、同じ事がたとえば彫刻や現代の西洋画にもある程度まで適用されはしないだろうか。これは少なくとも一顧に値するだけの問題にはなると思う。

私はこれらの問題をいつかもう少し立ち入って考えてみたいと思っている。この一編はただ一つの予報のようなものに過ぎない事を断わっておきたい。

（大正十二年一月、解放）

校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。